

W OGRODZIE ŚWIATA

Profesorowi Aleksandrowi Fiutowi
na siedemdziesiąte urodziny

Pod redakcją
Łukasza Tischnera i Józefa Wróbla

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Bobkowski zmarł 26 czerwca 1961 w Gwatemali. Mach 2 lipca 1965 w Warszawie. Obaj w chwili śmierci mieli po czterdzieści osiem lat. Obaj pozostali pisarzami niespełnionymi, autorami jednej właściwie książki. Bobkowski dosłownie, bo do śmierci nie opublikował nic poza *Szkieletami piórkiem*, Mach w tym znaczeniu, o jakim pisał Kazimierz Wyka, zauważając, że autor *Rdzy* „ogłaszał wciąż jedną i tę samą książkę, rzeszowską, prowincjonalną, związaną z krajem jego dzieciństwa i jego uczucia [...]”⁵³.

Obu prozaików krytyka po latach określi też mianem outsiderów, u obu zobaczy motywy podróży i ucieczki. Bobkowski i Mach to także pisarze mniej lub bardziej „zamaskowanego autobiografizmu”⁵³, ale też na przykład wyznawcy kultu młodości. Oczywiście nie przesłania to znacznych różnic dzielących także ostatnie teksty Bobkowskiego i Macha. Pomijając kwestie ideowe, ten ostatni ewoluował w stronę jakiejś polskiej odmiany autotematycznej, inspirowanej francuską *nouveau roman*, o której Bobkowski wyrażał się nieodmiennie z szyderczą kpinką. On sam czytał wówczas Conrada i pisał „pod” Conrada, który to z kolei pisarz był obcy wrażliwości Macha⁵⁴. Czy czytali jednak te swoje ostatnie teksty, znowuż trudno powiedzieć. Gdyby jednak Bobkowski przeczytał na przykład w 1956 roku *Mały traktat o wstydach*, kończący się słowami: „[...] człowiek to jednak zawsze więcej niż to, czym jest”⁵⁵, może uznałby, iż pożegnanie z roku 1948 nie było ostateczne, że porozumienie jest możliwe, bo naprawdę „dwie linie pozornie rozbieżne biegną zawsze równolegle”.

⁵³ K. Wyka, *Podgora, czyli o Wilhelmie Machu*, w: *idem, Wędrując po tematach*, t. 2, Kraków 1971, s. 345.

⁵⁴ Określenie Tomasz Burka odnoszące się do prozy Macha, zob. I. Ligęza [T. Burek], *Porządkowanie chaosu*, „Więź” 1962, nr 3, cyt. za: J. Poradecki, *op. cit.*, s. 175.

⁵⁵ Akcentuje to np. Termer, który przeciwstawia postawę Andrzeja Osieckiego z *Rdzy* postaci tytułowego bohatera *Lorda Jima* (*idem, op. cit.* s. 83). O Bobkowskim jako „gorszym Conradzie” pisał A. Fiut, zob. *Ucieczka z Europy (O Andrzeju Bobkowskim i Witoldzie Gombrowiczu)*, w: *idem, Pytanie o tożsamość, op. cit.*, s. 29–48.

⁵⁶ W. Mach, *Mały traktat o wstydach*, w: *idem, Szkice literackie, op. cit.*, t. 2, s. 282.



Okna na Zachód: alegorie geopolityczne we współczesnym kinie europejskim

Wstęp

W Konkursie Piosenki Eurowizji, który odbył się w 2010 roku, dawną litewską republikę radziecką reprezentował zespół rockowy InCulto. Pomimo że zaprezentowana przez zespół piosenka *Eastern European Fun*, stylizowana na muzykę ska, odpadła już w pierwszej rundzie i nie weszła do finału konkursu, jej słowa zasługują na większą uwagę. Pierwsza zwrotka nawiązuje do politycznych trudności, z jakimi region borykał się w XX wieku („Przeżyliśmy czerwonych i dwie wojny światowe”), a druga przenosi uwagę słuchającego na drugorzędny polityczny i ekonomiczny status ludności z dawnego bloku wschodniego we współczesnej Europie:

Tak, proszę pana, jesteśmy legalni, choć nie tak samo legalni jak wy.
Nie, proszę pana, nie jesteśmy równi, choć my też jesteśmy z UE.
Budujemy wasze domy i zmywamy wasze naczynia,
Dzięki czemu wasze dłonie są gładkie i czyste,
Ale pewnego dnia zrozumiecie, że Europę Wschodnią macie w genach.

Ostatni wers zgrabnie demaskuje szeroko rozpowszechniony orientalistyczny dyskurs, który zwyczajowo przedstawia Europejczyków ze wschodu Europy w roli abiekta (Obcego), zaś trzeci i czwarty są aluzją do profesji powszechnie kojarzonych z osobami pochodzącymi z dawnej radzieckiej strefy wpływów. Co dość typowe, ta nadreprezentacja imigrantów z Europy Wschodniej w nisko cenionej pracy fizycznej, na przykład w budownictwie czy jako pomoce domowe, wydaje się odpowiadać bardziej powszechnym trendom na europejskim rynku pracy, jak zauważa William Brown w swoim artykule poświęconym handlowi żywym

towarem w europejskim kinie¹. Podczas gdy „europejska burżuazja [...] coraz rzadziej para się pracą fizyczną” i „coraz częściej wykonuje pracę «symboliczną», przez którą rozumie się produkcję, reprodukcję i dystrybucję znaków – w formie tekstów, dźwięków i obrazów – za pomocą ekranów komputerów i innych współczesnych interfejsów”, „prawdziwa” praca, wymagająca ruchu ciała i wysiłku, staje się domeną rosnącej, niższej klasy poszukujących pracy imigrantów². Nic dziwnego, że kinowe obrazy pracy imigrantów odzwierciedlają tę zmianę, jednocześnie podkreślając słabość i kruchość ich ciał, narażonych na niebezpieczne warunki pracy i przesładowanie w obcym i wrogim otoczeniu.

Nie rozwijając bardziej szczegółowo tematu silnego nurtu kina migracyjnego utrzymanego w konwencji realizmu społecznego oraz typowego dla niego zainteresowania handlem ludźmi i ich wyższości³, niniejszy artykuł proponuje nieco inne spojrzenie na kinowe reprezentacje poszukujących pracy imigrantów – robotników z Europy Wschodniej. W szczególności zbada on alegoryczny potencjał pracy wykonywanej przez imigrantów na podstawie serii filmów fabularnych ukazujących postaci imigrantów z Polski w prototypicznej roli robotników budowlanych⁴. Zostaną w nim omówione wybrane produkcje ze stałe rosnącej liczby filmów europejskich o emigracji zarobkowej po 1989 roku: *Na czarno* (*Le clandestin/The Illegal*; reż. Jean-Louis Bertuccelli, Francja 1994), *Szlak mrówek* (*Die Ameisenstrasse/Ant Street*; reż. Michael Glawogger, Austria 1995) i *Cztery tygodnie w czerwcu* (*Fyra veckor i juni/Four Weeks in June*; reż. Henry Meyer, Szwecja 2005)⁵. We wszystkich tych trzech filmach alegoryczny wymiar pracy imigrantów jest ściśle związany z wyraźną obecnością w przestrzeni filmowej domowych scenarii: jeśli dom w (od)budowie staje się najbardziej bezpośrednim uosobieniem społeczno-politycznego otoczenia, w jakim przychodzi żyć polskim emigrantom zarobkowym, to sam charakter ich fizycznej pracy (renowacja) i ich pochodzenie etniczne (dawny blok wschodni) rzucają inne światło na zmieniające się relacje pomiędzy przedstawicielami niedużo podzielną Europę.

¹ W. Brown, *Negotiating the Invisible*, w: W. Brown, D. Jordanova, L. Torchin, *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe*, Glasgow 2010, s. 16–48.

² *Ibid.*, s. 32.

³ Zob. np.: filmy omówione w drugiej części („Zbliżenia”) książki autorstwa Williama Browna, Diny Iordanovej i Leshu Torchina pt. *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe*, op. cit., s. 118–217.

⁴ Dziękuję Małgorzacie Łukasik za bardzo cenną pomoc przy tłumaczeniu niniejszego tekstu na język polski. Zależnikiem tego artykułu jest napisany przeze mnie po angielsku esej *From Dysfunction to Restoration. The Allegorical Potential of Immigrant Labor* drukowany w zbiorze *European Cinema after the Wall. Screening East-West Mobility*, red. L. Engelen, K. Van Heuckelom, Lanham, MD 2014, s. 71–93.

⁵ Szerzej na ten temat: K. Van Heuckelom, *Londoners and Outlanders. Polish Labour Migration Through the European Lens*, „The Slavonic and East European Review”, t. XCI, nr 2 (kwiecień 2013), s. 210–234.

Filmując romanse i domy: alegoria i wieloetniczność na ekranie

Przed analizą wyżej wymienionych filmów należałoby poczynić kilka wstępnych uwag odnośnie do pojęcia alegorii. Jak słusznie twierdzi Mike Wayne, „Alegoria polega na zastąpieniu pewnej większej historii, której nie da się przedstawić w skończonych granicach wytworów kultury, historią mniejszą, którą łatwiej jest tworzyć i kształtować, na przykład z mniejszą liczbą bohaterów”⁶. Alegoryczna kontaminacja zbiorowych i indywidualnych światopoglądów i doświadczeń wydaje się znajdować swój wyraz w produkcjach filmowych traktujących o wieloetniczności⁷. W odniesieniu do kontekstu migracji po 1989 roku i jej kinowych reprezentacji warstwa alegoryczna tych filmów skłania widza do dostrzeżenia bliskiego związku pomiędzy „małymi historiami” opowiadającymi o spotkaniach postaci Europejczyków z zachodu Europy i postaci imigrantów z dawnego bloku wschodniego z drugiej strony, a „większą historią” zimnej wojny i jej politycznych następstw z drugiej. Tęgo znanym przykładem jest film *Trzy kolory: Białe* (*Trois couleurs: Blanc/Three Colors: White*; reż. Krzysztof Kieślowski, Francja/Polska/Szwajcaria 1994), który opowiada o nieudanym małżeństwie polskiego fryzjera, impotent, i jego nieubłaganej francuskiej żony Dominique. Jak twierdzi Mike Wayne, odnosząc się do drugiej części „kolorowej trylogii” Kieślowskiego: „Powinno być to oczywiste, że nie mamy do czynienia tylko z tym dwojgiem ludzi, ani nawet z dwoma państwami, Francją i Polską, ale również z kwestią stosunku Europy Zachodniej do bezsilnych nieudaczników, «komunistów», z Europy Środkowo-Wschodniej”⁸. Jak zauważa wielu krytyków, nierówna relacja władzy pomiędzy „dominującą” francuską Dominique a jej słabym i zniewieściałym partnerem z Europy Wschodniej starannie odzwierciedla nierówności i hierarchiczność geopolitycznej i ekonomicznej przestrzeni europejskiej.

Wiele jednakże zależy od tego, jak te alegoryczne interpretacje odbiera widz. W przypadku filmu *Trzy kolory: Białe* należy podkreślić wątek łączenia się w pary osób o różnym pochodzeniu etnicznym oraz sposób, w jaki spleta się on z „długoletnią tradycją przedstawiania stosunków między osobami różnych narodowości

⁶ M. Wayne, *The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diaspora*, Bristol 2002, s. 102.

⁷ Jak napisali Ella Shohat i Robert Stam: „W przypadku filmów, które powstają w społeczeństwach zróżnicowanych pod względem rasowym, widać pewną tendencję w kierunku «alegorii» jak w przypadku tekstów Fredrica Jamesona, które metaforyzują sferę publiczną, opowiadając wyraźnie prywatne historie, i w których «to, co osobiste i polityczne oraz prywatne i historyczne, staje się nierozdzielnie ze sobą związane»” – E. Shohat, R. Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London–New York 1995, s. 230.

⁸ M. Wayne, *The Politics of Contemporary European Cinema*, op. cit., s. 102.

w narracjach kinowych, które swoją siłę przekonywania czerpią z metafor i narracyjnych konwencji miłości heteroseksualnej i małżeństwa⁹. Pomimo że filmy analizowane w niniejszym artykule poruszają bardzo powszechny wątek relacji pomiędzy osobami o różnym pochodzeniu etnicznym, nadają one temu wątkowi szczególny charakter poprzez zastosowanie metafory, która osiągnęła znaczącą rolę w europejskim dyskursie publicznym po upadku żelaznej kurtyny, a mianowicie metafory domu.

Chociaż pojęcie „wspólnego europejskiego domu” zaczęło funkcjonować już w końcowych latach zimnej wojny, owa metafora nabrała dużo większego znaczenia dopiero po upadku żelaznej kurtyny i zjednoczeniu Niemiec. Koncept, po który coraz chętniej sięgali we wczesnych latach dziewięćdziesiątych europejscy politycy, dziennikarze i socjologowie, pomógł ukształtować obraz przyszłego zjednoczenia Europy, gdy kwestia rozszerzenia Wspólnoty Europejskiej miała za chwilę zdominować europejską politykę¹⁰. Bez wątpienia, główną przyczyną produktywności metafory domu – nie inaczej niż w przypadku metafory rodziny – jest fakt, że jej elementy znaczeniowe zostawiają miejsce dla różnych i niejednokrotnie przeciwnych interpretacji. Przede wszystkim, poprzez przełożenie elementów składowych domeny źródłowej (dom jako zamknięta przestrzeń) na domenę docelową (Europa jako twór polityczny), metafora ta staje się trafnym narzędziem do (re)negocjowania relacji pomiędzy tym, co w środku, i tym, co na zewnątrz, oraz do promowania (bądź kwestionowania) możliwych form zjednoczenia (zewalających na „wstęp” tylko niektórym, zostawiając pozostałym na zewnątrz). Innymi słowy, jeśli Europa może się stać dla jednych gościnnym „domem”, równie dobrze innym może się jawić jako niedostępna „forteca”, zatrzymująca swoje drzwi i bramy przed niechcianymi intruzami. Ponadto, obok typowych właściwości zamkniętej przestrzeni, metafora domu również semantycznie przypomina proces budowy. Jak prawie dwie dekady temu zauważyła Christine Schäffner, „metafora budowania występuje najczęściej w tekstach o Europie [...]”. W tym przypadku ontologiczne analogie dotyczą konkretnego rezultatu procesu budowy i elementów strukturalnych wzniesionych budowli, a analogie episte-

⁹ K. Sieg, *Choreographing the Global in European Cinema and Theater*, New York 2008, s. 34.

¹⁰ Mówi się, że pojęcie domu jest jedną z głównych metafor w dyskursie dotyczącym integracji europejskiej. Jak pokazuje Daniel Bulley, „dyskurs polityki zagranicznej UE w latach 1999–2004 jest pełen przyjaznych metafor rodzin i domów” – D. Bulley, *Ethics on Foreign Policy, Britain, the EU and the Other*, London 2009, s. 64. Zob. także: P. Chilton, M. Ilyin, *Metaphor in Discourse: The Case of the Common European House*, „Discourse & Society”, t. 4, nr 1 (styczeń 1993), s. 7–31; R. Hülse, *Imagine the EU: The Metaphorical Construction of a Supra-nationalist Identity*, „Journal of International Relations and Development”, t. 9, nr 4 (grudzień 2006), s. 396–421; A. Musolf, *Metaphor and Political Discourse: Analogical Reasoning in Debates about Europe*, London 2004.

miczne to interpretacje, które nawiązują do procesu budowy, zamysłu lub projektu oraz architektów i robotników budowlanych¹¹.

Jak później dowiodę, skoro dyskurs polityczny po 1989 roku używa metafory domu i jej różnych elementów znaczeniowych jako figur stylistycznych, by przejść od abstraktu (zjednoczenie Europy) do konkretności, to filmy traktujące o rozszerzaniu się UE w okresie po zimnej wojnie nadają szczególny charakter owym praktykom dyskursywnym i wprowadzają abstrakt do konkretności nie tylko w sposób werbalny (tematyzując różne „domowe” problemy na płaszczyźnie narracji i dialogu), ale także wizualny (tworząc określonej domową scenografię). Jednocześnie owo zastosowanie domowych scenarii oznacza, że filmy te zaprzeczają funkcji przypisywanej domowi w nowoczesności – jako najbardziej intymnej i prywatnej przestrzeni – i czynią go płaszczyzną do negocjowania spraw publicznych i politycznych¹².

Domy, rusztowania i okna

Analizując alegoryczną rolę domowych scenarii i pracy budowlanców ze wschodu Europy, jaką odgrywały one w kinie migracyjnym po 1989 roku, należałoby przypisać duże znaczenie trzem filmom, niepowiązanym ze sobą z punktu widzenia ich produkcji i dystrybucji: francuskiemu filmowi telewizyjnemu *Na czarno*, austriackiej satyrze *Szlak mrówek* oraz szwedzkiemu dramatowi psychologicznemu *Cztery tygodnie w czerwcu* (zrealizowanym i wypuszczonym, odpowiednio, w latach 1994, 1995 i 2005). We wszystkich trzech przypadkach miejsce akcji to plac budowy – w Wiedniu, Lille i bliżej nieokreślonym szwedzkim mieście – gdzie polscy budowlancy pracują przy renowacji domu wielomieszkaniowego. W każdym z filmów głównym celem prac jest fasada budynku, co jest uwidocznione poprzez obecność rusztowania wzniesionego przy jego frontowej ścianie. Ponadto skupienie uwagi filmu na budynku wielomieszkaniowym (zamiast na domu jednorodzinnym) tworzy synekdochiczny obraz lokalnej społeczności, rysujący się też na poziomie narracji. We wszystkich produkcjach głównym bohaterem jest ktoś miejscowy (samotna francuska wdowa w *Na czarno*, neurotyczny austriacki kawaler w *Szlaku mrówek*, cierpiąca na depresję młoda Szwedka w *Czterech tygodniach w czerwcu*), ale ten wątek główny przeplata się z wątkami pobocznymi opowiadającymi o losach postaci drugoplanowych, będących przedstawicielami lokalnej społeczności.

¹¹ C. Schäffner, *Building a European House? Or at Two Speeds into a Dead End? Metaphors in the Debate on the United Europe*, w: *Conceiving of Europe. Unity in Diversity*, ed. A. Musolf, C. Schäffner, M. Townsend, Dartmouth 1996, s. 39.

¹² Zob.: A. Madanipour, *Public and Private Spaces of the City*, London 2003, s. 231.

W rezultacie odnawiany dom (i kalejdoskop życia, który on reprezentuje) może być traktowany jako przekrój społeczeństwa, ukazujący pokoleniowe i społeczne podziały. Co więcej, jeśli sceny umiejscowione wewnątrz domu zaznajamiają widza z psychiczną i fizyczną kondycją przedstawicieli społeczności lokalnej, to zewnętrzna przestrzeń, jaką tworzy rusztowanie, jest przede wszystkim dziedziczną polskich robotników. Co znamienne, w omawianych produkcjach filmowych owemu rusztowaniu nie towarzyszy aura katastrofy i fatalizmu, która otacza place budowy i rusztowania w wielu innych produkcjach utrzymywanych w konwencji realizmu społecznego, a które również traktują o pracy imigrantów (gdzie place budowy i rusztowania są typowym miejscem wypadków przy pracy)¹³. Poprzez swoje pionowe zorientowanie rusztowanie może być interpretowane jako odniesienie do drabiny społecznej, po której może piąć się emigrant ku lepszej sytuacji materialnej. Co istotne, poza wszechobecnym rusztowaniem w filmach występuje jeszcze inny element przestrzenny, który stanowi uprzywilejowany element scenografii – okno na frontowej ścianie budynku. We wszystkich trzech filmach szyby okienne są przezroczystym medium, które pozwala zająrzeć do prywatnej przestrzeni bohaterów, zarówno z perspektywy polskiego robotnika (narracja intradiegetyczna), jak i widza (narracja ektradiegetyczna).

Jak się okazuje, alegoryczny potencjał pracy imigrantów przedstawionej w omawianych filmach ma podwójny wymiar. Przede wszystkim, potencjał ten odnosi się do statusu outsidera, jaki na początku w społeczeństwie przyjmującym ma polski imigrant zarobkowy. Czas akcji każdego z filmów przypada na okres po upadku żelaznej kurtyny, kiedy to państwa uprzednio należące do radzieckiej strefy wpływów (w tym Polska) wykazały chęć dołączenia do Unii Europejskiej. Filmy te pokazują więc, jak przedstawicielom społeczeństw dawnego bloku wschodniego udaje się wejść do domu, który najpierw odnawiają od zewnątrz. Jako takie, nie inaczej niż w przypadku wyraźnie indywidualnej francusko-polskiej historii o miłości i zdradzie opowiedzianej w *Białym Krzysztofa Kieślowskiego*, spotkania i relacje polskich robotników budowlanych z przedstawicielami lokalnej społeczności nabierają dodatkowego znaczenia i można twierdzić, że są metaforą podobnych wydarzeń mających miejsce w europejskiej przestrzeni publicznej (a mianowicie stopniowego zbliżania się Europy Wschodniej i Zachodniej po upadku żelaznej kurtyny). Podobnie znacząca rola domowej scenarii we wszystkich trzech filmach wydaje się doskonale ilustrować spostrzeżenia Rosalindy Galt, który uważa, że kino europejskie od czasu upadku żelaznej kurtyny „wyraża dyskursywne i referencyjne przestrzelenie państw” i „czyni tak jako tekst wyrażający przestrzeń kinową i polityczną”¹⁴. Zamiast być traktowana jako uprzywilejowana przez

¹³ Najbardziej oczywistym przykładem jest niewątpliwie *Obietnica* (*La promesse*) The Promise; reż. Jean-Pierre Dardenne i Luc Dardenne, Belgia/Francja/Luksemburg/Tunezja 1996).

¹⁴ R. Galt, *The New European Cinema. Redrawing the Map*, New York 2006, s. 4–5.

nowoczesność sfera prywatności i intymności, przestrzeń kinowa, jaką tworzy dom i jego otoczenie, niezaprzeczalnie nabiera znaczenia geopolitycznego.

Nie mniej alegoryczny niż przejście imigrantów od statusu outsiderów do statusu insiderów jest sam charakter wykonywanych przez nich prac renowacyjnych. Z jednej strony, motyw renowacji domu można interpretować przez pryzmat przyszłego procesu rozszerzania się Wspólnoty: gmach domu europejskiego nie powstaje od podstaw; musi zostać przebudowany, aby móc przyjąć nowych „lokatatorów”. To, że prace te są wykonywane przez imigrantów z państw dawnego bloku wschodniego, być może wskazuje na to, że należy się spodziewać, iż przyszli lokatorzy odegrają aktywną rolę w procesie przestrzennej i geopolitycznej rekonfiguracji. Co nader istotne, we wszystkich trzech filmach kamera pokazuje widzowi w zbliżeniu prace remontowe wykonywane przez polskich robotników. Ponadto, zarówno w *Na czarno*, jak i *Czterech tygodniach w czerwcu* oczekiwania co do trwających prac są wyraźnie widoczne na poziomie dialogów¹⁵. Z drugiej jednak strony, wydaje się, że o wiele więcej wynika z przedstawienia na ekranie owego procesu renowacji. Jak się okazuje, zły stan fasady budynku symbolizuje kondycję całego domu, a w szczególności jego wnętrza. Co znamienne, każdy z reżyserów tych produkcji wkłada wiele wysiłku w ukazanie dysfunkcyjnego charakteru społeczności zamieszkującej dom. Wygląda więc na to, że renowacja jest pilna i konieczna nie tak bardzo z powodu spodziewanego napływu nowych lokatorów, lecz wynika ona z tego, że sam dom ma w sobie pewien rodzaj zepsucia.

Dysfunkcje domu (i rodziny)

Interesującym przykładem ilustrującym owo zjawisko jest film Gławoggera *Szlak mrówek*, którego akcja rozgrywa się w domu mieszkalnym na obrzeżach Wiednia. Historia jest opowiedziana z perspektywy jednego z mieszkańców – neurotycznego pracownika Austriackiego Biura Statystycznego (Alfred Navratil). Film osadzony w pierwszych latach po zakończeniu zimnej wojny przewiduje upadek starego porządku na rzecz czegoś innego, jeszcze nieznanego. Kiedy wiekowy właściciel domu (Otto Wanecek) umiera, dostaje się on w ręce jego bratanka (Roland Wanecek), który postanawia go wyremontować, aby móc więcej na nim zarobić. Jednakże wraz z przybyciem przedsiębiorczej ekipy polskich budowlanców w domu wychodzi na jaw szereg technicznych usterek, co prowadzi do dezorga-

¹⁵ W przypadku filmu *Na czarno* Bertuccellego główna bohaterka, Francuzka Charlotte Virelo, zapewnia swojego sąsiada, że „dzięki tym pracom będziemy mieli nową, zupełnie nową fasadę”. Z kolei jedna z pierwszych scen *Czterech tygodni w czerwcu* ukazuje polskiego robotnika zapewniającego główną bohaterkę, Szwedkę, że „dom zostanie ukończony, bardzo, bardzo ładny”.

nizacji i chaosu. Co znamienne, Glawogger dokłada wszelkich starań, by pokazać ostateczny upadek wiedeńskiego domu jako wynik immanentnych wad konstrukcyjnych, a nie nagłego działania sił zewnętrznych. Większość postaci Austriaków jest ukazana w bardzo nieprzychylnym świetle: są to ludzie borykający się z chorobami, samotnością, dziwnymi nawykami, uzależnieniami i obsesjami. Ponadto ich życie codzienne i praca utknęły w martwym punkcie, co trafnie sugeruje stale powracający motyw cmentarza i zgonów, które następują po śmierci „starego Wanecka”.

Mniej satyryczne podejście proponuje Bertuccelli w swoim filmie *Na czarno*, chociaż trudno nie zauważyć, że reżyser dąży do uwypuklenia problemów, z jakimi borykają się mieszkańcy domu. Poza główną bohaterką Charlotte Virolo – społecznie odizolowaną osiemdziesięcioletnią wdową, którą nie interesują się ani dzieci, ani wnuki – widz poznaje niektórych z jej sąsiadów, w tym: równie wiekową staruszkę, która nieustannie narzeka i wyczekuje przeprowadzki do domu swojej starości; niezamężną czterdziestolatkę, która desperacko stara się znaleźć męża; młodą parę zmagającą się z problemami w związku i kłopotami finansowymi. W filmie *Cztery tygodnie w czerwcu* problem dysfunkcyjności odnosi się przede wszystkim do głównej bohaterki, Sandry Klein – dwudziestokilkuletniej Szwedki, która nie może otrząsnąć się z traumy po serii burzliwych związków z mężczyznami. Będąc owocem przelotnego romanu jej matki z narkomanem, dziewczyna dorastała w rozbitej rodzinie, a w wieku siedmiu lat trafiła do domu dziecka. Film rozpoczyna się sceną desperackiego ataku Sandry na byłego chłopaka, który najpierw zmusił ją do wykonania aborcji, a potem porzucił. Po ataku zostaje skazana na karę odbycia pracy społecznej w hurtowni odzieży używanej i dostaje pokój w zaniedbanym bloku mieszkalnym, który remontuje ekipa polskich robotników. Początkowy brak zrozumienia ze strony nowych sąsiadów i irytacja, jaką w nich wzbudza, również są wyrazem jej kłopotliwej i wyobcowanej pozycji wśród lokalnej społeczności¹⁶. Dysfunkcje życia rodzinnego w *Czterech tygodniach w czerwcu* dotyczą też jednej ze starszych sąsiadek Sandry (Lily). Lily, która jest wiekową staruszką żydowskiego pochodzenia, pozostaje w trudnej relacji z córką (między innymi dlatego, że przez lata nie powiedziała jej, kto jest jej biologicznym ojcem).

Tym, co łączy te austriackie, francuskie i szwedzkie domy, jest więc ogólny klimat upadku i nieładu, jaki przenika ich wnętrza – nie tylko w wymiarze fizycznym (poprzez pokazanie starzejących się ludzi), ale również emocjonalnym (poprzez podkreślenie braku istnienia interpersonalnych i międzypokoleniowych więzów łączących przedstawicieli lokalnej społeczności). Co więcej, z powodu istnienia

¹⁶ Wątek ten znajduje swój wyraz np. w scenie, w której Sandra denerwuje swoich sąsiadów, grając głośną muzykę (na co stara lokatorka Lily przychodzi i puka do jej drzwi, krzycząc: „My w tym domu chcemy spać”).

bliskiego związku pomiędzy brakami i wadami, jakie ma dom, a różnymi dysfunkcjami u jego mieszkańców, można stwierdzić, że domowa scenaria nabiera cech antropomorficznych i funkcjonuje jak żywy organizm symbolizujący ciało narodu w jego obecnym – niezaprzeczalnie opłakanym – stanie. Zatem zamiast wysławiać zachodnioeuropejskie państwa kapitalistyczne jako społeczeństwa modelowe, filmy te wykorzystują przezroczysty ekran (szybę w oknie w diegizie filmu, ekran filmowy spoza diegezy) jako środek potrzebny do tego, by uświadomić widzowi krytyczny stan remontowanego domu. Istotne jest więc, aby dostrzec to, w jaki sposób polscy robotnicy odbierają rysujący się przed ich oczyma obraz społeczeństwa przyjmującego. Warto zauważyć również, że w każdym z filmów jest scena, w której polscy budowlanci korzystają z rusztowania i okna na frontowej ścianie budynku, żeby dostać się do środka domu. Scena z oknem pokazuje, jak mogą rozwijać się relacje pomiędzy imigrantami a miejscowymi (outsiderami a insiderami). Ponadto zważywszy na uwagę, jaką filmy skupiają na spotkaniach i relacjach pomiędzy Wschodem i Zachodem Europy, trudno jest nie traktować okna na frontowej ścianie budynku filmu jako swego rodzaju okna na Zachód¹⁷.

Otwierając okno na Zachód, akt I

W filmie Glawoggera *Szlak mrówek*, którego akcja rozgrywa się w Wiedniu, widzimy członków polskiej ekipy wchodzących do mieszkania jednej ze starszych mieszkanek domu. Filmowa aranżacja sceny włamania ma wymiar wysoce symboliczny: wykorzystując rusztowanie, by dostać się do mieszkania, Polacy rozbijają szybę łomem i przenoszą część znalezionych w nim rzeczy do sąsiedniego mieszkania. Jedno z ujęć tej sceny ponadto pokazuje – z lotu ptaka – Polaków

¹⁷ Prawdopodobnie pierwszą europejską produkcją, która wykorzystuje metaforyczny potencjał okna jako furtki pomiędzy Wschodem i Zachodnią Europą, jest *Okno na Paryż* (*Okno v Parizh/Window to Paris*; reż. Y. Mamin, Rosja 1993). Film Mamina, którego akcja toczy się w mieszkaniu komunalnym w Sankt Petersburgu we wczesnych latach dziewięćdziesiątych, przedstawia losy pary lokatorów odkrywających magiczne „okno”, przez które mogą bezpośrednio dostać się do Paryża. Najwyraźniej motyw przechodzenia przez okno, który jest przesiąknięty geopolityką, nie może zostać zrozumiany bez uznania faktu, iż od czasu reform Piotra I Wielkiego z początku XVIII wieku rosyjska wyobraźnia wyznaczyła Sankt Petersburg jako tegoż kraju „okno na Zachód”. W przeciwieństwie do omawianych filmów *Okno na Paryż* nie zajmuje się rzeczywistą emigracją do Europy Zachodniej, ale przedstawia podróż pomiędzy Wschodem a Zachodem Europy w atmosferze magii i fantazji. Jak zauważyła Yana Hashamova: „Okno jest potrzebne, by zagwarantować raz jeszcze przejście od niemożliwego do możliwego, od fantazji do rzeczywistości. Kinematograficzny środek wyrazu, jakim jest okno, które wskazuje na patrzenie przez innych, sugeruje, że dystans pomiędzy fantazją a rzeczywistością wciąż istnieje” – Y. Hashamova, *Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film*, Bristol–Chicago 2007, s. 35.

przemieszczających się jeden za drugim po desce rusztowania i przenoszących skradziony łup z jednego mieszkania do drugiego. W tym samym ujęciu widz dostrzega kolumnę mrówek, poruszających się w przeciwnym do nich kierunku po jednym z wyżej położonych parapetów okiennych na chwilę przed tym, jak główny bohater, Alfred Navratil, usiłuje wytepić szkodniki sprayem owadobójczym. Scena ta wydaje się więc nawiązywać bezpośrednio do tytułu filmu: entomologiczny niemiecki termin *Ameisenstrasse* oznacza chemiczny szlak wyznaczony przez mrówki od mrowiska do źródła jedzenia.

Powyzsze subtelne porównanie w *Szlaku mrówek* ludzi i mrówek jako intruzów niesie z sobą szereg interpretacji. Powracający motyw mrówki nie tylko wskazuje na aurę zezwierzęcenia, jaka otacza filmowe postaci Polaków (którzy są przedstawieni jako drapieżnicy), ale także pozwala odczytać historię opowiedzianą w *Szlaku mrówek* w sposób całkiem dosłowny w kontekście (post)kolonializmu i odwróconych relacji władzy. Wyznaczając swój szlak pomiędzy własnym „gniazdem” a „ofiara”, polscy budowlanci zachowują się dosłownie jak mrówki, jednocześnie podważając tradycyjne relacje władzy pomiędzy centrum (Austrią) a peryferiami (Polską). Pochodzącym z kraju niegdyś „skolonizowanego” (czy to przez cesarstwo austro-węgierskie, carską Rosję czy Związek Radziecki) polskim „mrówkom” przyszło teraz założyć i zbudować własną kolonię na terytorium byłej imperialnej i kolonialnej władzy.

To sugestywne utożsamianie „wrogię” owada z przybyszami z Polski podkreśla jeden z głównych wątków filmu, a mianowicie obawy i niepewności, jakie towarzyszą Austriakom w następstwie zimnej wojny. Film Glawoggera może być odbierany jako ironiczna odpowiedź na euforię zarówno Wschodniej, jak i Zachodniej Europy po obaleniu komunizmu w późnych latach osiemdziesiątych. Ta ogólna atmosfera świętowania miała zostać wkrótce zastąpiona przez strach, że imigranci z państw dawnego bloku wschodniego będą masowo napływać do Zachodniej Europy i korzystać z tamtejszych zasilków i świadczeń socjalnych. Po przez jego specyficzne wykorzystanie w scenie włamania okno odgrywa kluczową rolę w zobrazowaniu zmieniających się relacji pomiędzy Wschodem i Zachodem Europy i jest swego rodzaju „wizją lepszego życia, która rozbudza pragnienie konsumenta”, przywołując na myśl sklepowe okno wystawowe służące do eksponowania asortymentu¹⁸.

Najwyraźniej fakt, iż Polacy są przedstawieni jako złodzieje, którzy rozbijają szybę, żeby dostać się do zachodnioeuropejskich dóbr, wiąże się z powszechnym, populistycznym wyobrażeniem migrantów (ze Wschodniej Europy i nie tylko) jako kryminalistów. Ponadto wyobrażenie to odnosi się do pewnych uderzających sprzeczności wokół zakończenia zimnej wojny i proklamowanego zwycięstwa

¹⁸ A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley 1993, s. 65.

demokracji i gospodarki wolnorynkowej nad komunizmem (powszechnego strachu, że kapitalizm, jako rzekomo lepszy system, może nie być w stanie zagwarantować bogactwa i dobrobytu dla wszystkich). Tym, na co warto zwrócić uwagę, jest fakt, że ofiarą włamania jest starsza kobieta mająca obsesję na punkcie zbierania i gromadzenia niepotrzebnych rzeczy (co wydaje się wskazywać na jej strach przed niedostatkiem). Polacy z kolei nie traktują swojej kradzieży jako przestępstwa, ale raczej uważają ją za czyn usprawiedliwiony, rozdzielający kapitalistyczny dobrobyt i zmniejszający nierówności ekonomiczne (w świetle tego, że stara kobieta posiada zbyt dużo).

Nic dziwnego, że obraz zachodu Europy, jaki wyłania się z filmu *Szlak mrówek*, jest niepocholebny. Film bowiem przedstawia społeczeństwo austriackie – a tym samym „starą” Europę – jako starzejącego się, nieuleczalnie chorego pacjenta, który nie chce dzielić się swoim bogactwem z przybyszami z niedawno wyzwalonego bloku wschodniego i dokonuje projekcji swoich obaw co do przyszłości na tych właśnie Obcych. Jednakże co istotne, podczas gdy wielu niemieckich Austriaków umiera, popada w alkoholizm albo rzucają ich żony, Polacy wykazują się niezwykłą (podobną do mrówczej) siłą fizyczną i zdolnością przystosowywania się do zmian. Są to cechy, które są zwykle przywoływane w kontekście męskości i sprawności seksualnej.

Otwierając okno na Zachód, akt II

Chociaż *Na czarno* Bertuccello, film skupiający uwagę na starej i samotnej wdowie, wykazuje zainteresowanie problemami starzenia się i śmiertelności, stanowi również optymistyczną relację ze spotkań pomiędzy przedstawicielami lokalnej społeczności a polskimi budowlancami. Początkowe sceny nadają ton narracji, którą przypisuje się postaci polskiego robotnika, Jackowi Kowalskiemu. Otóż zaalarmowany przez lokatora o nieszczelności instalacji gazowej w jednym z mieszkań, nowo przybyły Polak wykorzystuje rusztowanie, by zlokalizować źródło wycieku gazu i znaleźć jego ofiarę (wyżej wspomnianą Charlotte Virolo); wybijając szybę, by móc dostać się do mieszkania kobiety; po czym ratuje jej życie, robiąc jej sztuczne oddychanie. Co istotne, zanim na miejsce docierają strażacy, Polak wraca na rusztowanie i kontynuuje swoją pracę. Wkrótce potem stara kobieta zdaje sobie sprawę, że to w właśnie ten Polak ocalał ją od śmierci, i po cichu nazywa go swoim aniołem stróżem. Następnie film koncentruje się na rozwijającej się relacji pomiędzy Jackiem i Charlotte. Ich pierwsze rozmowy i spotkanie odbywają się zwykle przy parapecie okiennym, ale z czasem Polak staje się częstym gościem w mieszkaniu Charlotte i przyjmuje rolę, która często przypada postaciom polskich imigrantów w europejskim kinie po 1989 roku, a mianowicie staje się kimś,

kto rozwiązuje (finansowe i duchowe) problemy innych¹⁹. Co znamienne, widzimy nie tylko, jak Jacek ratuje kobiecie życie (i dosłownie jest w stanie tchnąć życie w starą Europę), ale również jak starannie wymienia wybitą przez siebie szybę, naprawia maszynę do szycia (którą nazywa „bardzo brudną i starą”) i oferuje się odmalować ściany w mieszkaniu kobiety. Charlotte odzwajemia jego spontaniczną i bezinteresowną pomoc, oddając mu ubrania swojego zmarłego męża (JJ). Ponadto, nie inaczej niż w przypadku kilku „napraw”, których Jacek dokonuje na zewnątrz i wewnątrz domu, fakt, że robotnik budowlany zastępuje męża kobiety, ma niewątpliwie symboliczne znaczenie: mimo że Jacek i Charlotte nie mają romansu, polski imigrant przejmując obowiązki pana domu i przywraca stary porządek, z kolei Charlotte zaczyna opiekować się swoim polskim gościem niczym oddana żona²⁰. Jednakże pod koniec filmu restauracyjny potencjał renowacji i napraw wykonywanych przez Jacka słabnie, kiedy miejscowa policja przybywa do sąsiednich mieszkań, prowadząc dochodzenie w sprawie włamania (które było prawdopodobnie ustawione przez jednego z lokatorów w celu wyłudzenia pieniędzy od firmy ubezpieczeniowej). Jak na ironię, przypuszczając, że włamywacz dostał się do mieszkania za pomocą rusztowania, policja zabiera Jacka na przestuchanie i na koniec nakazuje jego deportację.

Szczególna rola, jaką odgrywa polski robotnik w filmie Bertuccellego, nabiera jeszcze większego znaczenia, jeśli weźmiemy pod uwagę ząębienie się *Na czarno* z filmem Krzysztofa Kieślowskiego *Trzy kolory w zakresie obsady*. Mianowicie francuska aktorka Neige Dolsky (Charlotte Virolo w *Na czarno*) zagrała również małą rolę w filmie *Trzy kolory: Czerwony* (*Trois Couleurs: Rouge/Three Colors: Red*; reż. Krzysztof Kieślowski, Francja/Polska/Szwajcaria 1994), tworząc godną uwagi kreację. Odtwórcą głównych ról Jacka Kowalskiego (w *Na czarno*) i Karola Karola (polskiego fryzjera-impotentą w *Białym*) jest z kolei czołowy polski aktor Zbigniew Zamachowski²¹. Choć w obu filmach – i w *Na czarno*, i w *Białym* –

¹⁹ Zob.: K. Van Heuckelom, *Polish (Im)Potence: Shifting Representations of Polish Labour Migration in Contemporary European Cinema*, w: *Contemporary Polish Migrant Culture in Germany, Ireland, and the UK*, ed. J. Rostek, D. Uffemann, P. Lang, Frankfurt/Main 2011, s. 277–298.

²⁰ Co istotne, Jacek przychodzi Charlotte z pomocą również wtedy, kiedy w jej mieszkaniu pojawia się komornik sądowy i grozi zajęciem kilku mebli i innych osobistych rzeczy. By temu zapobiec, Jacek stara się zebrać potrzebną sumę pieniędzy i spłacić długi Charlotte dzięki sprzedaży kilku jej klejnotów. Gdy okazuje się, że większość z klejnotów kobiety nie ma żadnej wartości, Polak postanawia spłacić dług z własnej kieszeni, nic jej o tym nie mówiąc.

²¹ Jednym z najważniejszych motywów przewodnich „kolorowej trylogii” Kieślowskiego jest pojawienie się na ekranie starszej osoby granej w *Czerwonym* przez Neige Dolsky – usiłującej wrzucić butelkę do pojemnika do segregacji odpadów. Co istotne, jeśli postać grana przez Dolsky otrzymuje małą pomoc od głównej bohaterki filmu, Valentine (co jest zgodne z wiodącym wątkiem „braterstwa” w *Czerwonym*), to pierwsza część *Białego* pokazuje, jak podobne próby osiągnięcia przez starego człowieka otworu pojemnika wywołują jedynie złowrogi uśmiech na twarzy postaci Polaka granej przez Zamachowskiego.

Polak grany przez Zamachowskiego pada ofiarą nierówności i jest zmuszony wrócić do swojej ojczyzny, istnieje kolosalna różnica pomiędzy przedstawieniem postaci polskich imigrantów występujących w tych filmach a przestrzenną trajektorią, którą podążają oni na ekranie.

Otwierając okno na Zachód, akt III

Szwedzka produkcja *Cztery tygodnie w czerwcu* nadaje jeszcze inny ton filmowemu zastosowaniu motywu okna. Już od samego początku rusztowanie stanowi ważny element scenografii, ustanawiając bezpośredni związek pomiędzy tym, co w środku, i tym, co na zewnątrz. Binarna opozycja między tym, co w środku, a tym, co na zewnątrz, która zdominowała scenografię *Czterech tygodni w czerwcu*, wyraźnie łączy elementy referencyjne z szeregiem interpretacji symbolicznych, w tym psychologicznych, społecznych i geopolitycznych. Jeśli punkt widzenia okamery po wielokroć nakłada się na perspektywę Marka, młodego Polaka pracującego na rusztowaniu rozstawionym przy domu wielomieszkaniowym, to wzrok widza jest dość często kierowany do środka zaniedbanego pokoju Sandry. Jednakże, podczas gdy w *Na czarno* rusztowanie jest swego rodzaju symboliczną furtką na Zachód, rusztowanie w *Czterech tygodniach w czerwcu* ma bardziej złożoną funkcję i służy jako platforma, dzięki której Szwedzi mogą zbliżyć się do siebie nawzajem. Co istotne, w pierwszej części filmu Sandra korzysta z rusztowania po to, by pomóc Lily, która niezdarne upada na podłogę w swoim mieszkaniu (wątek narracyjny, który przypomina akcję ratowniczą Jacka z początku *Na czarno*). Zaniedbany dom w równym stopniu reprezentuje szwedzkie społeczeństwo jako całość oraz uosabia potrzebę transformacji i wzajemnego zrozumienia wykraczającego ponad pokoleniowe i społeczne podziały. Tymczasem przestrzeń domowa jest również odbiciem niespokojnej psychiki Sandry, którą stara się ona ukryć przed innymi. Możliwość zaglądania do środka jej mieszkania daje Markowi bezpośredni wgląd w chaotyczną i niestabilną sferę emocjonalną życia dziewczyny.

Podobnie do Jacka z *Na czarno*, który służy pomocą w rozwiązywaniu problemów innych, polski imigrant z *Czterech tygodni w czerwcu* wkłada wiele wysiłku, by nawiązać więź z młodą Szwedką i zdobyć jej zaufanie. W świetle jej niezaprzeczalnie alegorycznego potencjału jedna ze scen wyróżnia się pod względem niebagatelnej roli okna w procesie postępującego zbliżania się do siebie Polaka i szwedzkiej dziewczyny: kiedy Sandra próbuje złożyć prowizoryczną półkę pod odtwarzacz płyt CD, Marek delikatnie stukną w jej okno i oferuje jedno ze swoich narzędzi. Ponadto po tym, jak podaje jej śrubokręt i mówi, by uważała na siebie, uprzejmy Polak udziela jej, za pomocą swojego kciuka, dokładnych wskazówek i instrukcji, by półka zawisała we właściwej pozycji. W następnym ujęciu kamera

robi zbliżenie na nieco krzywo wiszącą półkę, co – poza tym, że daje komiczny efekt – sugeruje również, że szwedzka dziewczyna nie umie jeszcze postępować z pomocą i wsparciem Marka. Z wpływem kolejnych minut filmu parapełni okienny i sąsiadujące z nim rusztowanie powoli stają się tłem coraz bardziej intymnych spotkań pomiędzy Polakiem i obiektem jego uczuć. Transformacja dziewczyny dopełnia się, kiedy wpuszcza Marka do swojego pokoju i pozwala mu spędzić z sobą noc. W rezultacie, wpłatając romans pomiędzy osobami z Europy Wschodniej i Zachodniej w historię o renowacji domu, film *Cztery tygodnie w czerwcu* nie tylko uwidacznia wiodącą rolę metaforę domu w publicznych debatach na temat rozszerzenia UE, ale także wyraża „wyłaniającą się ponadnarodową wyobraźnię, w której stosunki i procesy polityczne są wplecione i ujęte w formę romansu”²².

Kinowa nostalgia i możliwość odbudowy

Jak wynika z analizy porównawczej wybranych filmów, prace renowacyjne wykonywane przez polskich robotników poddają się wielu różnym alegorycznym interpretacjom, z których każda wychodzi od opłakanego stanu, w jakim znajduje się remontowany dom. Jednakże tym, co łączy omawiane filmy, jest nie tylko kinowe zainteresowanie pracą osób z Europy Wschodniej w budownictwie, ale też niezaprzeczalnie nostalgiczny ton. Co istotne, owo uczucie nostalgii jest doświadczane i wyrażane nie tyle przez postaci imigrantów, ile przez przedstawicieli społeczeństwa przyjmującego (którzy okazują się „bezdumni” w swoich własnych dysfunkcyjnych domach i społecznościach)²³. Jeśli pojęcie nostalgii dosłownie oznacza „tęsknotę” (*algos*) za „powrotem do domu” (*nostos*), to poczucie nieprzynależności, jakie mają przedstawiciele społeczności lokalnej w analizowanych filmach, ma przede wszystkim strukturę czasową i pociąga za sobą tęsknotę za idealizowaną i tajemniczą przeszłością (raczej niż za odległą ziemią ojczystą). W *Szlaku mrówek* Gławoggera najbardziej wyraźnym uosobieniem tego jest postać głównego bohatera, Alfreda Navratila, który obawia się nadejścia nowych czasów i wielokrotnie wyraża swoją tęsknotę za zmarłym właścicielem Ot-

²² K. Sieg, *op. cit.*, s. 14.

²³ Wraz z motywem rekonstrukcji domu skupienie uwagi na „bezdumności” członków lokalnej społeczności (a nie na wysiedleniu „prawdziwych” wygnańców i emigrantów) nadaje szczególny ton centralnej roli motywu domu w kinie diasporycznym i wygnańczym. Jak pokazuje Hamid Naficy: „W kinie akcentowanym dom jest miejscem bardzo obciążonym oraz ważnym tropem”, który „bardziej oznacza ponowne wyznaczenie terytorium niż jego odnalezienie”. Jeśli w kinematografii akcentowanej dom czasów współczesnych jest często miejscem zniszczenia i upadku, to dom (lub kraj rodzinny) jako miejsce harmonii jest rekonstruowany tylko w pamięci. Por. H. Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, NJ 2001, s. 169.

tonem Waneckiem – którego nazywa „prawdziwym wiedeńczykiem, jakich już nie ma”. W *Na czarno* nostalgiczne nastroje wypełniają tęsknotę starej kobiety za jej zmarłym mężem (z którym zwykle komunikuje się poprzez swoje długie monologi). W *Czterech tygodniach w czerwcu* podobny nostalgiczny ton przenika wspomnienia starej Żydówki dotyczące jej przelotnego romansu z nie-żydowskim kochankiem (Bengt), który zakończył się szybko z powodu jej nieoczekiwanej ciąży i po którym zawarła ona małżeństwo z rozsądku z żydowskim partnerem, na którym mogła bardziej polegać.

Tym, co różni *Na czarno* i *Cztery tygodnie w czerwcu* od austriackiego filmu, jest sposób, w jaki łączą one tęsknotę za wyidealizowanym domem z przeszłości z odżywczym potencjałem imigrantów z Europy Wschodniej w obecnych czasach. We francuskim filmie pojawienie się polskiego robotnika budowlanego i jego przekroczenie progu francuskiego gospodarstwa domowego rekompensują starej kobiecie stratę męża, co znajduje wyraz na przykład w scenach, w których Jacek nosi ubrania uprzednio należące do zmarłego Francuza. W *Czterech tygodniach w czerwcu* polsko-szwedzki romans Marka i Sandry funkcjonuje jako dalszy ciąg przelotnego romansu żydowskiej bohaterki Lily i jej szwedzkiego kochanka Bengta. Dołączając do Marka w jego drodze powrotnej do Polski (po tym jak szwedzcy urzędnicy odkrywają, że on i jego koledzy nie mają pozwolenia na pracę), można powiedzieć, że Sandra naprawia błąd, który niegdyś popełnił jej stary sąsiad (kierując się rozumem, a nie sercem). Opierając się na koncepcie wprowadzonym przez rosyjsko-amerykańską historyczkę kultury Svetlanę Boym, narracyjnym podjęcie zastosowane w *Na czarno* i *Czterech tygodniach w czerwcu* można określić jako szczególny rodzaj „nostalgii restauratywnej” (inaczej: „pokrzepiającej”). Zamiast podkreślać sam akt tęsknoty i pamięci o stracie (podejście, które Boym określa jako „nostalgic refleksyjną”, „restoratywny” typ nostalgii „kładzie nacisk na *nostos* i proponuje rekonstrukcję utraconego domu”²⁴). W przypadku tych dwóch filmów odbudowa domu z przeszłości i jego utraconej wspólności nabiera całkiem dosłownego znaczenia i współgra z pracami renowacyjnymi i naprawczymi polskich robotników (w sensie materialnym i niematerialnym)²⁵.

²⁴ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2001, s. 41.

²⁵ W swoich badaniach na temat ostatnich filmów poświęconych migracji z Norwegii i Wielkiej Brytanii Adriana Margareta Dancus i Joanna Rydzewska w przekonujący sposób pokazują, że nostalgia i pragnienie odnowy odgrywają najważniejszą rolę w filmowym przedstawieniu imigrantów ze wschodu Europy (którzy są nostalgicznie kojarzeni z czasami „przed-współczesnymi” i dobrymi starymi wartościami, które społeczność lokalna zdaje się utracić). Zob. A.M. Dancus, *Diasporic Feeling and Displaced Nostalgia. A Case Study: Import-eksport and Blodsbind*, „Scandinavian Studies”, t. 83, nr 2 (summer 2011), s. 247–266; J. Rydzewska, *Ambiguity and Change: Post-2004 Polish Migration to the UK in Contemporary British Cinema*, „Journal of Contemporary European Studies”, t. 20, nr 2 (June 2012), s. 215–227.

W *Szlaku mrówek* natomiast praca Polaków nie jest wyrazem nostalgii restauratywnej, co wyrażone jest, między innymi, tym, że sami Polacy traktują prace renowacyjne w Wiedniu jako pracę na marne i wielokrotnie snują marzenia o wyjeździe do Ameryki. Na wpół katastroficzny punkt kulminacyjny filmu ma tutaj duże znaczenie. W jednej z końcowych scen dwóch polskich imigrantów opuszcza wiedeński dom czynszowy i odjeżdża z jego austriackimi mieszkańcami, uprzednio podpalwszy niszczący dom. Jak wydaje się sugerować Glawogger, nie ma już więcej nadziei dla „starej” Europy, której nieunikniony upadek dosłownie i symbolicznie poprzedza przybycie młodych „złodziei”, którzy przyjeżdżają z byłego bloku wschodniego, by wkrótce potem przenieść się do USA.

Z oczywistych względów powyższy scenariusz katastrofy nie występuje w fabule dwóch pozostałych filmów. Jednakże fantazje na temat integracji wschodnio-zachodniej, które są typowe i dla *Na czarno*, i dla *Czterech tygodni w czerwcu*, nie są jednoznacznie pochlebne i są zaprawione sporą dozą realizmu społecznego. W obu przypadkach nielegalny pobyt Polaków za granicą ostatecznie zmusza ich do powrotu do kraju rodzinnego, co podważa restauratywny potencjał ich pracy w społeczeństwie przyjmującym. To niezaprzeczalnie dramatyczne rozwiązanie akcji jest złagodzone przez sugestię narracyjną, że bliska więź pomiędzy przedstawicielami lokalnej społeczności i Polakami pozostanie nietknięta, nawet po ich przymusowym powrocie do Polski: podczas gdy w ostatniej scenie w *Na czarno* Charlotte ma okazję pożegnać się z Jackiem na lotnisku (i zdobyć jego adres), Sandra z *Czterech tygodni w czerwcu* w końcu odnajduje obiekt swoich uczuć i dołącza do niego w jego podróży powrotnej do Polski.

Podsumowanie

Filmy będące przedmiotem analizy niniejszego artykułu nadają szczególny ton ogólnym trendom w europejskim kinie migracyjnym po 1989 roku. Przede wszystkim jest rzeczą oczywistą, że domowe wnętrza i prace przy domu wykonywane przez wschodnioeuropejskich imigrantów-robotników nie tylko odzwierciedlają „prawdziwe” trendy i zmiany na zachodnioeuropejskim rynku pracy, ale również prowadzą do alegorycznych interpretacji, w szczególności w kontekście przeszłych i trwających debat i procesów w związku z rozszerzaniem się UE. Tego najbardziej wyraźnym znakiem na ekranie jest niewątpliwie okno, które wyznacza referencyjną i geopolityczną granicę pomiędzy wnętrzem remontowanego domu a tym, co na zewnątrz. Podobnie, użycie remontowanego domu w scenografii omawianych filmów dodaje unikalnego wymiaru środkom wyrazu europejskiego kina migracyjnego. Jak twierdzi Yosefa Loshitzky w swojej książce *Screening Strangers*, metafora „screeningu” – oprócz jej oczywistych kinematograficznych

konotacji („screening” jako wyświetlanie, projekcja) – ukazuje dominującą pozycję dyskursu medycznego (badanie przesiewowe) i politycznego (inwigilacja i kontrola) w najnowszych europejskich filmach traktujących o napływie „obcych”²⁶. W tym przypadku, jednakże, wykorzystanie motywu okna pociąga za sobą istotne odwrócenie perspektywy i przenosi uwagę widza od filmowego przedstawienia „obcych” na przedstawienie dysfunkcyjnych (jeśli nie „wyalienowanych”) miejscowych. W podobnym tonie, ta zmiana przedmiotu zainteresowania odwraca do góry nogami tradycyjną hierarchiczną relację pomiędzy dominującymi mieszkańcami Europy Zachodniej a słabymi i zniewieściałymi mieszkańcami Europy Wschodniej (jak w przypadku *Białego Kieślowskiego*). Razem z głównym wątkiem relacji między przedstawicielami różnych grup etnicznych motyw renowacji domu pozwala zbadać fizyczną i mentalną kondycję społeczeństw zachodnioeuropejskich w okresie po upadku komunizmu i spleta się z narracyjnymi cechami „nostalgii restauratywnej” (przynajmniej w przypadku omawianych produkcji francuskiej i szwedzkiej). W rezultacie filmy te wskazują na powstanie nowego paradigmatu dającego podstawę ekranowej instrumentalizacji postaci imigrantów ze wschodu Europy: pomimo aury ponizienia, kryminalizacji i dyskryminacji oraz uczucia bezsilności, które często towarzyszą nowo przybyłym z krajów dawnego bloku wschodniego, filmy te wprowadzają nowy – ale nie mniej mityzowany – obraz „odnowy” identyfikowanej ze zdolnościami rozwiązywania problemów, jakimi wykazują się mający w sobie siłę robotnicy ze wschodu Europy.

²⁶ Y. Loshitzky, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Bloomington 2010.